The Romantic Piano Concerto ~ 75

# Ries

*Piano Concerto No 8, Op 151*
*'Gruss an den Rhein'*

*Piano Concerto No 9, Op 177*

*Introduction and Polonaise, Op 174*

## Piers Lane

THE ORCHESTRA NOW

## Leon Botstein

hyperion

## CONTENTS


TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Performer biographies ☞ *page 8*

FRANÇAIS ☞ *page 12*

DEUTSCH ☞ *Seite 16*

# FERDINAND RIES

(1784–1838)

**Piano Concerto No 8 in A flat major** Op 151 'Gruss an den Rhein' [29'56]

1 Allegro con moto ..... [12'40]
2 Larghetto con moto ..... [5'45]
3 Rondo: Allegro molto ..... [11'30]

4 **Introduction and Polonaise** Op 174 ..... [14'49]

**Piano Concerto No 9 in G minor** Op 177 ..... [28'38]

5 Allegro ..... [13'10]
6 Larghetto con moto ..... [6'48]
7 Rondo: Allegro ..... [8'39]

## PIERS LANE piano

## THE ORCHESTRA NOW

ANDRES RIVAS leader

## LEON BOTSTEIN conductor

Recorded in the Richard B Fisher Center, Bard College, USA, on 11–13 January 2017
Recording Engineer ANDRÉS VILLALTA
Recording Producer RACHEL SMITH
Piano STEINWAY & SONS
Piano Technician MARK MORIARTY
Booklet Editor PETER HALL
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

'VIRTUOSITY is not an outgrowth but an indispensable element of music', proclaimed Franz Liszt, with vested interest. By the time Liszt took Europe by storm in the 1830s, the cult of instrumental virtuosity was in full spate, fuelled by the demonically inspired (so it was thought) feats of Paganini, and a new breed of composer-pianists led by Hummel, the Irishman John Field, the Frenchman Frédéric Kalkbrenner and the Bohemian-born Ignaz Moscheles. To this glittering roster we can add the name of the Rhinelander Ferdinand Ries, 'justly celebrated as one of the finest piano-performers of the present day', as the London *Harmonicon* described him at the height of his career in the early 1820s—and the competition in London was intense. 'His hand is powerful, and his execution is certain—often surprising. But his playing is distinguished from that of all others by its romantic wildness …'

'Romantic wildness' was also an oft-remarked feature of the playing of Ries's most famous teacher, Ludwig van Beethoven. In his native Bonn Beethoven had been taught violin by Ries's father, Franz Anton, a violinist in the Elector Maximilian's orchestra. After studying violin and piano with his father, and a brief sojourn as a music copyist in Munich, the sixteen-year-old Ferdinand moved to Vienna in 1801 where, in a nice symmetry, he became Beethoven's piano pupil. (The only pupils he formally acknowledged after 1800 were Ries and the Archduke Rudolph.) For composition lessons Beethoven sent the teenaged prodigy to his own former teacher, the venerable master of counterpoint Johann Georg Albrechtsberger. In payment for his lessons, Ries acted as Beethoven's part-time copyist and secretary; and most of his (probably heightened) later reminiscences about the composer—not least the story of Beethoven furiously destroying the title page of the 'Eroica' after Napoleon had proclaimed himself Emperor—date from this period.

By his late teens Ries had evidently acquired a formidable technique. In August 1804 he made his debut as Beethoven's pupil, playing his teacher's C minor concerto (No 3) in Vienna's Augarten. The story goes that Beethoven had advised him to omit a particularly tricky passage in one of Ries's own cadenzas. The pupil ignored the master's advice and brought off the passage triumphantly, to Beethoven's delight. Yet while reviews of the concert were enthusiastic, it was several years before Ries's career as a composer-virtuoso took off. In September 1805 Ries, as a citizen of Bonn, was called up for conscription into the French army which was then occupying the Rhineland. Summoned from Vienna to Koblenz, he was declared unfit for military service (childhood smallpox had left him blind in one eye), and returned to Bonn.

After a year in his native city, where he composed the first of his eight piano concertos and two sonatas dedicated to Beethoven, Ries tried his hand in Paris, then returned to Vienna for a year, helping Beethoven with the logistics of his gargantuan benefit concert in December 1808. In July 1809 he again departed for Bonn, this time to evade the threat of conscription into the Austrian military at a time of national crisis. Over the next few years he composed prolifically and established his reputation as a touring virtuoso in northern Europe, playing in Kassel, Hamburg, Copenhagen, Stockholm and St Petersburg. In 1812 Ries's plans were yet again disrupted by Napoleon; and instead of further concerts in Russia, he turned west, travelling via Stockholm to London, where he arrived in April 1813. London would be his home for the next eleven years. Here he married Harriet Mangean (1796–1863), described as 'an English lady of great merit and possessing many personal charms', and became a favourite at the Philharmonic Concerts, where he performed many of his compositions for his own instrument. In another link with his past, one of the founders of the Philharmonic Concerts was Johann Peter Salomon, likewise a native of Bonn, who had once played alongside Ries's father in the Elector's orchestra, and later lured Haydn to London.

By the time he left London in 1824, initially to settle in Bad Godesberg, near Bonn, Ries had composed six symphonies, reams of chamber and solo piano music, a violin concerto and six piano concertos. The last of these, premiered shortly before his departure, appeared under the title 'Abschieds-Concert von London' ('Farewell Concerto to London'). Two years later Ries celebrated his return to the Rhineland with his **Piano Concerto No 8 in A flat, Op 151**, published in 1827 with the subtitle 'Gruss an den Rhein'—'Greeting to the Rhine'. (This should really be No 7, but the inclusion of the violin concerto as 'No 1' skewed the numbering system of Ries's piano concertos.)

Although Beethoven seems to have remained fond of Ries, he was once allegedly heard to mutter of his former pupil, 'He imitates me too much'. He might have had a point with Ries's early symphonies and concertos. There are occasional Beethovenian gestures and turns of phrase in the two concertos on this record, both late works. Yet the music rarely sounds Beethovenian. Ries's forms, though superficially modelled on Beethoven's (including long orchestral introductions to the first movements), are far less rigorously symphonic. Tension comes not from tonal conflict and the cumulative development of thematic cells but from flamboyantly 'modern' piano figuration evocative of Hummel, Field and the young Chopin. Long-range drama is replaced by a delight in momentary sensation, a relishing of dazzling keyboard fireworks for their own sake.

Like Robert Schumann's symphony celebrating the Rhineland a quarter of a century later, 'Gruss an den Rhein' is an essentially euphoric work. Contemporaries remarked on Ries's inventive use of woodwind, with good reason. The concerto omits the pungent-toned oboes, and gives special prominence to the mellow colouring of flutes, clarinets and horns (Mozart had done likewise in his E flat concerto, K482). There is an unmissable reference to the first movement of the 'Eroica' in the discordant fortissimo chords near the end of the orchestral introduction. But from the gracefully lilting opening theme (whose first four notes permeate much of the movement), the first movement exudes a sense of well-being, spiced by Ries's trademark love of colourful harmonic deflections. Not for nothing did the London *Harmonicon* praise the 'great boldness in his modulations'.

The cadenza-like flourish with which the keyboard enters is typical of the early romantic piano concerto, when an immediate show of brilliance and/or force was de rigueur. There is an even more arresting coup at the opening of the central 'development', where the music slews round from E flat to a distant B major and the keyboard storms in with a rocketing fortissimo arpeggio. Typically, this moment of quasi-Beethovenian drama is immediately softened by a romantic cantabile (a distinct foretaste of Chopin here) that grows more florid as it proceeds. The point of recapitulation brings another surprise, with the fertile main theme sounded softly in the deep, veiled key of C flat, in a rich keyboard texture—a delicious moment—before the full orchestra unceremoniously establishes A flat major. It is characteristic of Ries that the recapitulation drastically condenses the events of the exposition, and omits a cadenza, evidently deemed redundant by the composer after so much bravura display.

At the opening of the larghetto, in F major, the strings present a theme of Classical, Beethovenian cast. The piano then romanticizes and embellishes the theme with dreamy, nocturne-like figuration that recalls Field and looks ahead to Chopin. The scoring for clarinets, bassoons and (in the musing coda) horns shows Ries's sense of orchestral colour at its most delicate and poetic.

Sentiment is abruptly banished in rondo finale, which stomps in 'off-key', continues with a flashy cadenza, then settles down with an amiable theme in the style of a galop, a dance all the rage in Austria and Germany in the 1820s.

In the following tutti there is a delightful (and surely intentional) allusion to Beethoven's 'Pastoral' symphony, courtesy of clarinets and bassoons—a reminder that Ries was present at the work's premiere in December 1808. Between returns of the rondo theme there are three episodes, the third a vastly truncated version of the first. The first episode's coruscating keyboard bravura is momentarily stilled by two new themes: an elegant, and to our ears distinctly Mozartian, melody, and a stealthy string march, in a slower tempo. The second episode storms in with a further theme in the *echt*-Beethovenian key of C minor, then, characteristically, transforms the theme into a romantic reverie, with hushed calls from horns and bassoons.

By the time he composed the **Piano Concerto No 9 in G minor, Op 177**, around 1832–33 (the exact date is unkown), Ries and his wife had moved from Bad Godesberg to Frankfurt am Main. By then his star as a virtuoso performer had faded, though he conducted his own and other composers' works at the Lower Rhine Music Festivals, and still occasionally played in public.

To judge by the technical challenges of this, his last concerto, Ries had lost none of his former dexterity. Musically, too, the concerto, scored for the same forces (without oboes) as the A flat concerto, is no less inventive than its predecessor. The first movement, darker in mood and colouring than its predecessor, initially seems to be in B flat, with a four-note 'tapping' figure on pizzicato strings that sounds like a homage to Beethoven's violin concerto. Woodwind then gently establish the 'proper' key of G minor with the plaintive main theme. A second theme, proposed by the strings and repeated evocatively on the horns, turns out to be a variant of the first. Many of the ploys used effectively in the A flat concerto recur here, including the dramatic entry of the soloist (at the apex of an orchestral crescendo), and the introduction of a new, romantically lyrical theme in the development. The powerful modulating sequences that follow this theme suggest the 'romantic wildness' noted in the *Harmonicon*'s review of Ries's playing.

Opening with a fortissimo statement of the main theme, the recapitulation is even more radically compressed than its counterpart in the A flat concerto—further confirmation that Ries was minimally concerned with the Classical proportions of Mozart and Beethoven. The music quickly brightens, via the initial tapping motif, from G minor to G major, and remains there for the rest of its course.

Like the slow movement of the A flat concerto, the larghetto con moto in D major is a richly ornamented romantic nocturne, with the piano's delicate filigree subtly coloured by woodwind and horns. This is bel canto opera by other means. At the movement's centre the rapt mood is disturbed by a series of rhetorical exchanges between keyboard and orchestra, beginning in the far-flung key of E flat. The music gradually ebbs in a shimmer of keyboard figuration. The rondo then bursts in with a theatrical crescendo, followed by playful keyboard flourishes, before the full orchestra announces the Hungarian-style main theme. From here on the movement follows a pattern similar to its counterpart in 'Gruss an den Rhein': a new lyric theme in the first episode, a romantically flexible piano cantabile in slower tempo for the second, delicately glossed by flutes and clarinets. Throughout the movement the mercurial piano figuration flits and glints through a kaleidoscopic range of keys, before the coda finally settles in G major. Here Ries whips up the tempo and caps his bravura exploits with a display of rapid semiquavers in octaves and thirds—the kind of piano texture pioneered by Clementi and Dussek, and pushed here to a new level of brilliance.

Ries may have composed, or at least completed, his G minor concerto during his visit to Italy in 1832–33. The **Introduction and Polonaise, Op 174**, dated 'Rome, 1833',

belongs to the same late period. The polonaise—a livelier, stylized form of what was originally a dignified Polish processional dance—was popular in Western music decades before it reached its apogee in Chopin. Weber and others had composed virtuoso polonaises for piano, while Beethoven's triple concerto (composed in 1804, when Ries was his pupil) and Field's third piano concerto both end with polonaises that emphasize the dance's characteristic swashbuckling rhythm. Ries followed suit in his polonaises for piano duet, and in this showpiece for piano and orchestra (again minus oboes). After a peremptory tutti, the soloist rhapsodizes, à la Chopin, against an eloquent horn melody—another instance of the composer's special fondness for this quintessential instrument of German Romanticism. The polonaise itself, launched with another of Ries's quasi-cadenzas, is a rondo, similar in design to the finales of the two concertos. Vote-catching keyboard pyrotechnics are again the order of the day, though the second episode, modulating with devil-may-care exuberance, introduces an unforeseen tension in its dramatic wind-piano dialogues against shuddering string tremolos.

RICHARD WIGMORE © 2018

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

## PIERS *Lane*

London-based Australian pianist Piers Lane has a flourishing international career which has taken him to more than forty countries. Highlights of the past few years have included a standing ovation at Carnegie Hall for the massive piano concerto by Busoni, the premieres of Carl Vine's second piano concerto with the Sydney Symphony and the London Philharmonic orchestras, concerto performances at Lincoln Center's Avery Fisher Hall, a three-recital series entitled *Metamorphoses* and other performances for the London Pianoforte Series at Wigmore Hall.

Five times soloist at the BBC Proms, Piers Lane's wide-ranging concerto repertoire exceeds ninety works and has led to engagements with many of the world's great orchestras, working with conductors including Sir Andrew Davis, Richard Hickox, Andrew Litton, Sir Charles Mackerras, Maxim Shostakovich, Vassily Sinaisky, Yan Pascal Tortelier and Antoni Wit. Festival appearances have included Aldeburgh, Bath Mostly Mozart, Bard, Bergen, Cheltenham, Como Autumn Music, Consonances, La Roque d'Anthéron, Newport, Prague Spring, Ruhr Klavierfestival, Schloss vor Husum and the Chopin festivals in Warsaw, Duszniki-Zdrój, Mallorca and Paris.

His extensive discography for Hyperion includes much-admired recordings of rare romantic piano concertos, the complete Malcolm Williamson piano concertos, the complete preludes and études by Scriabin, transcriptions of Bach and Strauss, along with complete collections of concert études by Saint-Saëns, Moscheles and Henselt, and transcriptions by Grainger. He has also recorded eight volumes of piano quintets with the Goldner String Quartet.

Piers Lane is in great demand as a collaborative artist, and he continues his long-standing partnerships with violinist Tasmin Little and clarinettist Michael Collins. He has written and presented over 100 programmes for BBC Radio 3, including the popular 54-part series *The Piano*.

© Eric Richmond

He is Artistic Director of the Sydney International Piano Competition. He was Artistic Director of the Australian Festival of Chamber Music from 2007–2017, and from 2006 to 2013 he also directed the annual Myra Hess Day at the National Gallery in London.

In the Queen's Diamond Jubilee Birthday Honours he was made an Officer of the Order of Australia (AO) for distinguished services to the arts. In 1994 he was made an Honorary Member of the Royal Academy of Music, where he was a professor from 1989 to 2007. Piers holds Honorary Doctorates from two Australian Universities: Griffith and James Cook.

# LEON *Botstein*

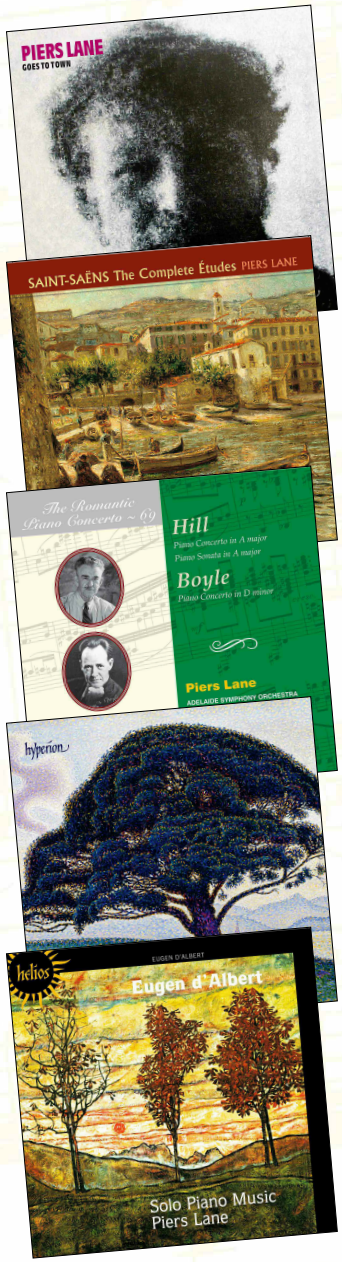
Leon Botstein brings a renowned career as both a conductor and educator to his role as music director of The Orchestra Now, an innovative training orchestra composed of top musicians from around the world. He has been music director of the American Symphony Orchestra since 1992, and artistic co-director of Bard SummerScape and the Bard Music Festival since their creation. He is also conductor laureate of the Jerusalem Symphony Orchestra, whom he served as music director from 2003–11. In 2018 he assumes artistic directorship of the Graffeneg Academy in Austria. He is also a frequent guest conductor with orchestras around the globe, has made numerous recordings, and is a prolific author and music historian. He is the editor of the prestigious *The Musical Quarterly*, and has received many honours for his contributions to music.

Mr Botstein was born in Zurich and moved to the US with his family as a child. He studied violin with Roman Totenberg and faculty from the National Conservatory in Mexico City. He attended the High School of Music and Art in New York City and graduated at the age of 16. At the University of Chicago, he studied with composer Richard Wernick and musicologists H Colin Slim and Howard Mayer Brown. In 1967 he studied at Tanglewood and went on to complete his PhD at Harvard University, where he was the assistant conductor of the Harvard Radcliffe Orchestra and conductor of the Doctors' Orchestra of Boston. In 1969 he won a Sloan Foundation Fellowship, and worked as a special assistant to the president of the NYC Board of Education. At 23 he was recruited to become president of Franconia College, becoming the youngest college president in history. While there he founded the White Mountain Music Festival. In 1975 he became president of Bard College.

© Matt Dine

**THE ORCHESTRA NOW**

*violin 1* Andres Rivas, Michael Rau, Lili Sarayrah, Amos Fayette, Diego Gabete, Leonardo Pineda Garcia, Drew Youmans
*violin 2* Adina Mu-Ying Tsai, Grace Choi, Youyang Qu, Erica Kiesewetter, Haemi Lee, Kathryn Aldous
*viola* Omar Shelly, Scot Moore, Bonnie Heung, Emmanuel Koh En, William Frampton
*cello* Eleanor Lee, Andrew Borkowski, Hui Zhang, Chang Pan
*double bass* Milad Daniari, Julian Lampert, Ryan Kamm
*flute* Thomas James Wible, Karla Moe
*clarinet* Sangwon Lee, Elias Rodriguez
*bassoon* Cathryn Gaylord, Billy Beecher
*horn* Shannon Hagan, Philip Brindise
*trumpet* Szabolcs Koczur, Zachary Silberschlag
*timpani* Jonathan Wisner




## PIERS LANE ON HYPERION

*'Lane is a dynamic, insightful pianist who is able to bring a new perspective to the repertoire'*

*'Piers Lane plays with a blend of grace and expertise which makes light of the many challenges offered by music which tests any artist to the full'*

*'No praise could be high enough for Piers Lane whose playing throughout is of a superb musical intelligence, sensitivity and scintillating brilliance'*

*'Once again Piers Lane demonstrates his supreme virtuosity and brilliant technique'*

## THE ROMANTIC PIANO CONCERTO

*'If you are interested in exploring the Romantic concerto literature at its most obscure, here's your opportunity'*

*'It would be a boring world if we couldn't find an hour to listen to these musical layer cakes from a bygone age'*

*'Wenn es je einen Satelliten geben wird, der eine CD-Reihe mit Klavier-konzerten in entfernte Galazien bringen soll, um von den Tastenkünsten und -künstlern der menschlichen Spezies Zeugnis zu geben—er könnte und dürfte eigentlich nur die Hyperion-Reihe „The Romantic Piano Concerto" an Bord haben'*

# FERDINAND RIES *Concertos pour piano*

« LA VIRTUOSITÉ n'est pas un corollaire mais un élément indispensable de la musique », proclamait Franz Liszt, avec un intérêt évident. À l'époque où il remportait un succès foudroyant en Europe dans les années 1830, le culte de la virtuosité instrumentale était en pleine recrudescence, alimenté par les prouesses d'inspiration diabolique (c'est ce qu'on pensait) de Paganini, et une nouvelle génération de pianistes-compositeurs menée par Hummel, l'Irlandais John Field, le Français Frédéric Kalkbrenner et Ignaz Moscheles originaire de Bohème. À cette liste brillante, on peut ajouter le nom du Rhénan Ferdinand Ries, « célèbre à juste titre comme l'un des meilleurs pianistes de l'époque actuelle », comme le décrivit l'*Harmonicon* de Londres lorsqu'il était au sommet de sa carrière au début des années 1820—et, à Londres, la concurrence était intense. « Sa main est puissante et son exécution est sûre—souvent surprenante. Mais son jeu se distingue de celui de tous les autres par sa ferveur romantique … »

La « ferveur romantique » était aussi une caractéristique souvent remarquée du jeu de l'illustre professeur de Ries, Ludwig van Beethoven. Dans sa ville natale de Bonn, Beethoven avait appris le violon avec le père de Ries, Franz Anton, un violoniste de l'orchestre de l'électeur Maximilien. Après avoir étudié le violon et le piano avec son père, et après un bref séjour comme copiste de musique à Munich, Ferdinand, âgé de seize ans, s'installa à Vienne en 1801 où, avec une belle symétrie, il étudia le piano avec Beethoven (les seuls élèves que reconnut formellement Beethoven après 1800 furent Ries et l'archiduc Rodolphe). Pour les leçons de composition, Beethoven envoya le jeune prodige chez son propre ancien professeur, le vénérable maître du contrepoint Johann Georg Albrechtsberger. Pour payer ses leçons, Ries servit de copiste et de secrétaire à temps partiel à Beethoven ; et la plupart de ses souvenirs (probablement exagérés) à propos du compositeur—à commencer par l'histoire de Beethoven détruisant furieusement la page de titre de l'« Héroïque » lorsque Napoléon se proclama lui-même empereur—datent de cette période.

Avant d'atteindre l'âge de vingt ans, Ries avait manifestement acquis une impressionnante technique. En août 1804, il fit ses débuts comme élève de Beethoven, en jouant le concerto en ut mineur (nº 3) de son professeur à l'Augarten de Vienne. On raconte que Beethoven lui avait conseillé de ne pas jouer un passage particulièrement difficile dans l'une des propres cadences de Ries. L'élève ignora le conseil du maître et réussit triomphalement ce passage, à la plus grande joie de Beethoven. Pourtant si les critiques du concert furent enthousiastes, il fallut attendre plusieurs années pour que démarre la carrière de compositeur-virtuose de Ries. En septembre 1805, comme citoyen de Bonn, Ries fut appelé sous les drapeaux dans l'armée française qui occupait alors la Rhénanie. Sommé de se rendre de Vienne à Coblence, il fut déclaré inapte au service militaire (dans son enfance, il avait perdu l'usage d'un œil après avoir contracté la variole), et retourna à Bonn.

Après une année passée à sa ville natale, où il composa le premier de ses huit concertos pour piano et deux sonates dédiées à Beethoven, Ries s'essaya à Paris, puis retourna à Vienne pendant un an, aidant Beethoven dans la logistique de son gargantuesque concert de bienfaisance en décembre 1808. En juillet 1809, il partit pour Bonn, cette fois afin d'échapper à la menace de conscription dans l'armée autrichienne à une époque de crise nationale. Au cours des quelques années suivantes, il composa de manière prolifique et établit sa réputation de virtuose itinérant dans le nord de l'Europe, jouant à Kassel, Hambourg, Copenhague, Stockholm et Saint-Pétersbourg. En 1812, les projets de Ries furent bouleversés une fois encore par Napoléon ; et au lieu de donner d'autres concerts en Russie, il tourna ses pas vers l'ouest se rendant via Stockholm à

Londres, où il arriva en avril 1813. Il allait y passer onze ans et y épousa Harriet Mangean (1796–1863), décrite comme « une dame anglaise de grand mérite dotée de beaucoup de charme personnel » ; il devint l'un des artistes préférés des Concerts philharmoniques, où il joua un grand nombre de ses compositions pour son propre instrument. Autre lien avec son passé, l'un des fondateurs des Concerts philharmoniques était Johann Peter Salomon, également natif de Bonn, qui avait joué autrefois avec le père de Ries dans l'orchestre de l'électeur avant d'attirer Haydn à Londres.

Quand il quitta Londres en 1824, au départ pour s'installer à Bad Godesberg, près de Bonn, Ries avait composé six symphonies, des tonnes de musique de chambre et de musique pour piano, un concerto pour violon et six concertos pour piano. Le dernier de ceux-ci, créé peu avant son départ, parut sous le titre « Abschieds-Concert von London » (« Concerto d'adieu à Londres »). Deux ans plus tard, Ries célébra son retour en Rhénanie avec son **Concerto pour piano nº 8 en la bémol majeur, op.151**, publié en 1827 avec le sous-titre « Gruss an den Rhein »—« Salut au Rhin » (en réalité, ce devrait être le nº 7, mais l'inclusion du concerto pour violon comme « nº 1 » faussa le système de numérotation des concertos pour piano de Ries).

Même s'il semble que Beethoven ait toujours beaucoup aimé Ries, on l'aurait prétendument entendu marmonner un jour à propos de son ancien élève : « Il m'imite trop ». Il avait peut-être raison à propos des premières symphonies et concertos de Ries. Il y a des tournures de phrase et des gestes beethoveniens occasionnels dans les deux concertos enregistrés ici, tous deux des œuvres tardives. Pourtant la musique semble rarement beethovenienne. Les formes de Ries, si elles sont modelées superficiellement sur celles de Beethoven (notamment une longue introduction orchestrale des deux premiers mouvements), sont beaucoup moins rigoureusement symphoniques. La tension ne vient pas d'un conflit tonal ni du développement cumulatif de cellules thématiques mais d'une figuration de piano très « moderne » qui fait penser à Hummel, Field et au jeune Chopin. Le drame à long terme est remplacé par le plaisir provoqué par une sensation passagère, le goût savoureux de feux d'artifice pianistiques éblouissants.

Comme la symphonie de Robert Schumann célébrant la Rhénanie un quart de siècle plus tard, « Gruss an den Rhein » est une œuvre essentiellement euphorique. Des contemporains ont remarqué à juste titre l'utilisation inventive que Ries fait des bois. Ce concerto ne comporte pas de hautbois, au son mordant, et donne une importance particulière aux couleurs douces des flûtes, des clarinettes et des cors (Mozart avait fait de même dans son concerto en mi bémol majeur, K482). Il y a une référence à ne pas manquer au premier mouvement de l'« Héroïque » dans les accords discordants fortissimo à la fin de l'introduction orchestrale. Mais à partir du thème initial gracieusement mélodieux (dont les quatre premières notes imprègnent une grande partie du mouvement), il se dégage du premier mouvement une sensation de bien-être, pimenté par l'amour caractéristique que Ries portait aux déviations harmoniques hautes en couleur. Ce n'est pas pour rien que l'*Harmonicon* de Londres loua la « grande hardiesse de ses modulations ».

L'écriture très ornementée qui fait penser à une cadence sur laquelle entre le piano est typique des premiers concertos romantiques, où une démonstration immédiate d'éclat et/ou de force était de rigueur. Il y a même un coup encore plus saisissant au début du « développement » central, où la musique bascule de mi bémol majeur à un si majeur éloigné et le piano entre avec fracas sur un arpège fortissimo qui part en flèche. Comme d'habitude, ce moment de drame quasi beethovenien est immédiatement adouci par un cantabile romantique (ici, un avant-goût

caractéristique de Chopin) qui devient de plus en plus fleuri. Le moment de la réexposition donne lieu à une autre surprise : le thème principal fécond est joué doucement dans la tonalité profonde et voilée de do bémol majeur, avec une riche texture pianistique—un instant délicieux—, avant que tout l'orchestre installe sans cérémonie la tonalité de la bémol majeur. Procédé caractéristique de Ries, la réexposition condense radicalement les événements de l'exposition et le compositeur n'ajoute pas de cadence, ce qu'il jugea manifestement redondant après un tel déploiement de bravoure.

Au début du larghetto en fa majeur, les cordes présentent un thème de tournure beethovenienne classique. Le piano rend ensuite ce thème très romantique et l'orne avec une figuration douce comme un nocturne qui rappelle Field et anticipe Chopin. L'instrumentation pour les clarinettes, les bassons et (dans la coda songeuse) les cors montre le sens de la couleur orchestrale le plus délicat et poétique de Ries.

Toute notion de sentiment est brusquement bannie dans le rondo finale, qui entre avec ses gros sabots « hors de la tonalité », se poursuit avec une cadence tape-à-l'œil, puis se calme avec un thème agréable dans le style d'un galop, danse qui faisait fureur en Autriche et en Allemagne au cours des années 1820. Dans le tutti suivant, il y a une délicieuse allusion (sûrement intentionnelle) à la symphonie « Pastorale » de Beethoven, grâce aux clarinettes et aux bassons—une façon de se souvenir que Ries était présent à la création de l'œuvre en décembre 1808. Entre les retours du thème du rondo, il y a trois épisodes, le troisième étant une version terriblement tronquée du premier. La bravoure étincelante du clavier dans le premier épisode est calmée momentanément par deux nouveaux thèmes : une élégante mélodie, nettement mozartienne à nos oreilles, et une marche furtive des cordes, dans un tempo plus lent. Le deuxième épisode commence de manière fracassante avec un autre thème dans la tonalité typiquement beethovenienne d'ut mineur, puis, comme d'habitude, transforme le thème en rêverie romantique, avec des sonneries feutrées des cors et des bassons.

Quand il composa le **Concerto pour piano nº 9 en sol mineur, op.177**, vers 1832–33 (la date exacte reste inconnue), Ries et sa femme avaient quitté Bad Godesberg pour s'installer à Francfort-sur-le-Main. Son étoile de virtuose ne brillait plus beaucoup, même s'il dirigeait ses propres œuvres et celles d'autres compositeurs dans les festivals de musique du Bas-Rhin et jouait encore occasionnellement en public.

À en juger pas les défis techniques de cette œuvre, son dernier concerto, Ries n'avait rien perdu de son ancienne dextérité. Sur le plan musical aussi, ce concerto, écrit pour le même effectif (sans les hautbois) que le concerto en la bémol majeur, n'est pas moins inventif que ce dernier. Au début, le premier mouvement, plus sombre que son prédécesseur pour ce qui est de l'atmosphère et des couleurs, semble être en si bémol majeur, avec une figure de quatre notes, une sorte de « tapotement » aux cordes pizzicato qui pourrait être un hommage au concerto pour violon de Beethoven. Les bois établissent ensuite doucement la « bonne » tonalité de sol mineur avec le thème principal plaintif. Un second thème, proposé par les cordes et repris de façon évocatrice par les cors, s'avère être finalement une variante du premier. De nombreux stratagèmes utilisés efficacement dans le concerto en la bémol majeur réapparaissent ici, notamment l'entrée dramatique du soliste (au sommet du crescendo orchestral) et l'introduction d'un nouveau thème au lyrisme romantique dans le développement. Les séquences modulantes puissantes qui suivent ce thème évoquent cette « ferveur romantique » notée dans la critique de l'*Harmonicon* du jeu de Ries.

La réexposition, qui commence par une exposition fortissimo du thème principal, est condensée de manière encore plus radicale que son homologue dans le concerto

en la bémol majeur—ce qui confirme à nouveau que Ries se souciait peu des proportions classiques de Mozart et de Beethoven. La musique s'éclaire rapidement, via les « tapotements » du motif initial, de sol mineur à sol majeur, et y reste jusqu'à la fin.

Comme le mouvement lent du concerto en la bémol majeur, le larghetto con moto en ré majeur est un nocturne richement ornementé, avec le filigrane délicat du piano coloré de manière subtile par les bois et les cors. C'est de l'opéra bel canto exprimé par d'autres moyens. Au centre du mouvement, l'atmosphère profonde est perturbée par une série d'échanges rhétoriques entre le piano et l'orchestre, commençant dans la tonalité éloignée de mi bémol majeur. La musique décline peu à peu dans un chatoiement de figuration du clavier. Le rondo fait ensuite irruption avec un crescendo théâtral, suivi par des ornementations enjouées du piano, avant que tout l'orchestre annonce le thème principal de style hongrois. À partir de là, le mouvement suit un schéma analogue à celui de son homologue dans « Gruss an den Rhein » : un nouveau thème lyrique dans le premier épisode, un cantabile romantique et souple au piano, au tempo plus lent, dans le second épisode, délicatement commenté par les flûtes et les clarinettes. Du début à la fin de ce mouvement, la figuration pleine de vie du piano voltige et étincelle au sein d'un éventail kaléidoscopique de tonalités, avant que la coda s'installe finalement en sol majeur. Ici, Ries attise le tempo et couronne ses exploits de bravoure par une démonstration de doubles croches rapides en octaves et en tierces — le genre de texture pianistique élaborée par Clementi et Dussek et poussée ici à un niveau d'éclat encore supérieur.

Ries composa peut-être, ou au moins acheva, son concerto en sol mineur au cours de son séjour en Italie en 1832–33. L'**Introduction et Polonaise, op.174**, datée de « Rome, 1833 », appartient à la même période tardive. La polonaise—une forme plus animée et stylisée de ce qui était à l'origine une danse processionnelle polonaise empreinte de dignité—avait acquis une grande popularité dans la musique occidentale des dizaines d'années avant qu'elle atteigne son apogée chez Chopin. Weber et d'autres compositeurs avaient écrit des polonaises pour piano pleines de virtuosité, alors que le triple concerto de Beethoven (composé en 1804, lorsque Ries était son élève) et le troisième concerto pour piano de Field s'achèvent tous deux avec des polonaises qui soulignent le rythme truculent caractéristique de la danse. Ries fait de même dans ses polonaises pour piano à quatre mains et dans ce joyau pour piano et orchestre, à nouveau sans hautbois. Après un tutti péremptoire, le soliste s'épanche librement à la manière de Chopin sur une éloquente mélodie de cors—autre exemple du penchant particulier de ce compositeur pour l'instrument par excellence du romantisme allemand. La polonaise elle-même, lancée avec une autre des quasi cadences de Ries, est un rondo, de conception analogue à celle des finales des deux concertos. Un feu d'artifice pianistique clientéliste est une fois encore à l'ordre du jour, bien que le second épisode, modulant avec une exubérance insouciante, introduise une tension imprévue dans ses dialogues dramatiques entre le piano et les vents sur des trémolos frissonnants des cordes.

RICHARD WIGMORE © 2018
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

# FERDINAND RIES *Klavierkonzerte*

„Nicht ein Auswuchs, sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität“, verkündete Franz Liszt—nicht ganz ohne Eigeninteresse. Als Liszt in den 1830er-Jahren Europa im Sturm eroberte, stand der Virtuosenkult in Hochblüte. Genährt wurde er vom angeblich dämonischen Können Paganinis und einer neuen Generation komponierender Pianisten. An ihrer Spitze standen Hummel, der Ire John Field, der Franzose Frédéric Kalkbrenner und der aus Böhmen stammende Ignaz Moscheles. Dieser glanzvollen Riege dürfen wir den Namen des Rheinländers Ferdinand Ries hinzufügen, „zu Recht gerühmt als einer der besten Klavierkünstler der Gegenwart“, wie das Londoner *Harmonicon* auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn in den frühen 1820er-Jahren schrieb—und das bei der scharfen Konkurrenz, die in der Kapitale herrschte. „Seine Hand ist kraftvoll, seine Ausführung sicher—oftmals auch überraschend. Sein Spiel jedoch unterscheidet sich von dem anderer durch seine romantische Wildheit …“

„Romantische Wildheit“ wurde auch dem Spiel von Ries' berühmtestem Lehrmeister oft attestiert: Ludwig van Beethoven. Dieser war in seiner Geburtsstadt Bonn von Ries' Vater Franz Anton im Geigenspiel unterrichtet worden, der im Orchester der Kurfürsten Maximilian als Geiger diente. Nachdem er bei seinem Vater Geige und Klavier studiert und zunächst als Notenkopist in München gearbeitet hatte, zog der sechzehnjährige Ferdinand 1801 nach Wien, wo er Klavierschüler Beethovens wurde—ein Kreis schloss sich. (Die einzigen von Beethoven anerkannten Schüler nach 1800 waren Ries und Erzherzog Rudolph.) Zum Kompositionsunterricht schickte Beethoven den hochbegabten Jüngling zu seinem früheren Lehrer, dem hochgeachteten Kontrapunktmeister Johann Georg Albrechtsberger. Als Gegenleistung für den Unterricht übernahm Ries teilweise Kopier- und Sekretärsdienste für Beethoven; viele seiner (wohl idealisierten) späteren Erinnerungen an den Komponisten stammen aus dieser Zeit—nicht zuletzt die Geschichte, dass Beethoven das Titelblatt der „Eroica“ wütend zerriss, nachdem Napoleon sich zum Kaiser ausgerufen hatte.

Noch nicht zwanzig Jahre alt, verfügte Ries offenbar über eine überragende Klaviertechnik. Im August 1804 debütierte er als Schüler Beethovens mit dessen c-Moll-Klavierkonzert (Nr. 3) im Wiener Augarten. Es heißt, Beethoven habe Ries von einer besonders schwierigen Passage in dessen eigener Solokadenz abgeraten; Ries jedoch hörte nicht auf ihn und bewältigte die Stelle meisterhaft, sehr zu Beethovens Freude. Doch trotz begeisterter Kritiken sollte es noch einige Jahre dauern, bis Ries' Laufbahn als komponierender Virtuose Schwung aufnahm. Im September 1805 bekam Ries als Bürger von Bonn den Marschbefehl der französischen Armee zugestellt, die damals das Rheinland besetzt hielt. Er wurde aus Wien nach Koblenz einberufen, dann jedoch für untauglich erklärt (eine frühe Pockenerkrankung hatte ihn auf einem Auge erblinden lassen), und kehrte nach Bonn zurück.

Nach einem Jahr in seiner Geburtsstadt, wo er das erste seiner acht Klavierkonzerte und zwei Beethoven gewidmete Sonaten komponierte, versuchte Ries sein Glück in Paris. Danach ging er für ein Jahr nach Wien zurück, wo er Beethoven bei der Organisation von dessen gewaltigem Benefizkonzert im Dezember 1808 unterstütze. Im Juli 1809 brach er erneut nach Bonn auf, diesmal um der drohenden Einberufung durch das österreichische Militär in der damaligen Krisenzeit zu entgehen. In den folgenden Jahren komponierte er fleißig und machte sich im nördlichen Europa einen Namen als reisender Virtuose; er konzertierte in Kassel, Hamburg, Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg. 1812 kam Napoleon seinen Plänen abermals in den Weg, und statt weiter in Russland zu

konzertieren, wandte er sich nach Westen und reiste über Stockholm nach London, wo er im April 1813 eintraf. Die Metropole sollte für die kommenden elf Jahre seine Heimat werden. Er heiratete Harriet Mangean (1796–1863), die als „englische Dame von hohen Verdiensten und mannigfachem natürlichem Charme“ galt, und wurde ein Dauergast der Philharmonischen Konzerte, wo er viele eigene Kompositionen für sein Instrument erstmals vortrug. Eine weitere Verbindung zu seiner Vergangenheit: Einer der Gründer der Konzerte war Johann Peter Salomon, ebenfalls aus Bonn gebürtig, der früher neben Ries' Vater im kurfürstlichen Orchester gespielt hatte und später Haydn nach London lockte.

Als Ries 1824 London verließ, zunächst mit dem Ziel Bad Godesberg bei Bonn, hatte er sechs Symphonien, zahlreiche Kammermusik- und Klavierwerke, ein Violinkonzert und sechs Klavierkonzerte komponiert. Das letzte, das er kurz vor seiner Abreise uraufführte, trug im Programm den Titel „Abschieds-Concert von London“. Zwei Jahre später beging Ries seine Heimkehr ins Rheinland mit seinem **Klavierkonzert Nr. 8 As-Dur, op. 151**, veröffentlicht 1827 mit dem Untertitel „Gruss an den Rhein“. (Eigentlich war es Ries' siebtes Klavierkonzert, doch hatte die Bezeichnung des Violinkonzerts als „Nr. 1“ die Zählung der Klavierkonzerte durcheinandergebracht.)

Obwohl Beethoven seinem Schüler weiterhin geneigt war, soll er bisweilen gemurmelt haben: „Er ahmt mich zu sehr nach“. Was Ries' frühe Symphonien und Klavierkonzerte angeht, mag das sogar stimmen. Auch in den beiden Konzerten dieser Aufnahme, beide eher späte Werke, finden sich bisweilen Beethoven'sche Gesten und Wendungen. Ries' Formen dagegen orientieren sich zwar oberflächlich an denen Beethovens—einschließlich eines langen Orchestervorspiels im ersten Satz—, sind jedoch weitaus weniger konsequent symphonisch konzipiert. Spannung entsteht hier nicht aus tonartlichen Kontrasten oder der sich steigernden Entwicklung thematischer Keimzellen, sondern aus extravagant-modernen Klavierfigurationen, die an Hummel, Field oder den jungen Chopin denken lassen. An die Stelle weitgespannter Dramatik tritt die Freude am sensationellen Augenblick, der Genuss brillanten Tastenfeuerwerks um seiner selbst willen.

Wie Schumanns „Rheinische“ ein Vierteljahrhundert später ist auch das Klavierkonzert „Gruss an den Rhein“ ein im Kern euphorisches Werk. Ries' Zeitgenossen wiesen auf dessen originellen Holzbläsereinsatz hin, und nicht ohne Grund. Das Konzert meidet die scharfklingenden Oboen und rückt dafür den weichen Klang von Flöten, Klarinetten und Hörnern in den Vordergrund (wie Mozart in seinem Es-Dur-Klavierkonzert KV 482). Unüberhörbar ist der Verweis auf die „Eroica“ in den dissonanten fortissimo-Akkorden gegen Ende der Orchestereinleitung. Doch vom Einsatz des elegant-kantablen Hauptthemas an—seine vier ersten Töne ziehen sich durch fast den gesamten Satz—strahlt der erste Satz Wohlbefinden aus, gefärbt durch die für Ries kennzeichnenden harmonischen Ausweichungen. Nicht von ungefähr schrieb das Londoner *Harmonicon* von der „großen Kühnheit seiner Modulationen“.

Der kadenzartige Eintritt des Klaviers ist typisch für das Klavierkonzert der frühen Romantik, von dem man eine demonstrative Geste von Brillanz oder Kraft gleich zu Beginn erwartete. Noch auffallender ist der Beginn der zentralen „Durchführung“, an dem die Musik von Es-Dur ins weit entfernte H-Dur rückt und das Klavier mit einem himmelsstürmenden Arpeggio fortissimo hineinbricht. Ebenso typisch ist aber, dass dieser Moment gleichsam beethovenesker Dramatik sofort durch ein romantisches Cantabile aufgefangen wird—ein deutlicher Vorausgriff auf Chopin—, das im Fortgang noch weiter aufblüht. Eine weitere Überraschung bringt der Einsatz der Reprise: Das fruchtbare Hauptthema erklingt in einem vollklingenden Klaviersatz leise in tiefem, verschleierten Ces-Dur—ein

herrlicher Augenblick—, bevor das Orchester ohne Umschweife nach As-Dur zurückkehrt. Auf für Ries charakteristische Weise rafft die Reprise die Ereignisse der Exposition stark und verzichtet auf eine Solokadenz, die der Komponist nach so ausgiebiger Demonstration von Brillanz offenbar für überflüssig hielt.

Zur Eröffnung des Larghetto in F-Dur präsentieren die Streicher ein Thema von klassisch-Beethoven'scher Machart. Das Klavier gibt dann dem Thema ein romantisches Gesicht und verziert es mit träumerischen Figurationen nach Art eines Nocturne, und man muss an Field, ja an Chopin denken. Die Instrumentation mit Klarinetten, Fagotten und—in der nachdenklichen Coda—Hörnern zeigt Ries' Farbsinn aufs zutiefst sensible, poetische Weise.

Im Rondo-Finale jedoch muss das Sentiment sofort zurücktreten: In gleichsam falscher Tonart fällt es mit der Tür ins Haus, führt in eine brillante Kadenz und beruhigt sich dann zu einem liebenswerten Thema im Stil eines Galopp, eines Tanzes, der im Österreich und Deutschland der 1820er-Jahre groß in Mode war. Der sicher absichtsvolle Anklang an die „Pastorale" in Klarinetten und Fagotten im folgenden Tutti erinnert daran, dass Ries die Uraufführung des Werks im Dezember 1808 erlebt hatte. Zwischen den Ritornellen des Rondothemas erklingen drei Episoden, deren dritte eine stark verkürzte Fassung der ersten ist. Die funkelnde Tastenvirtuosität der ersten Episode nimmt sich in zwei neuen Themen zurück: einer eleganten, in unseren Ohren unverkennbar mozartischen Melodie und einem halblauten Marsch der Streicher in langsamerem Tempo. Die zweite Episode beginnt stürmisch mit wieder einem neuen Thema in echt Beethoven'schem c-Moll, das sie dann, wie inzwischen gewohnt, in eine romantische Träumerei mit fernen Rufen der Hörner und Fagotte verwandelt.

Um 1832/33, als Ries sein **Klavierkonzert Nr. 9 g-Moll, op. 177**, komponierte (die genauen Daten sind nicht bekannt), waren er und seine Frau von Bad Godesberg nach Frankfurt am Main gezogen. Sein Stern am Virtuosenhimmel war mittlerweile verblasst, aber er dirigierte weiter eigene Werke und die anderer Komponisten bei den Niederrheinischen Musikfesten und trat auch gelegentlich als Solist auf.

Gemessen an den spieltechnischen Anforderungen dieses Klavierkonzerts, seines letzten, hatte Ries nichts von seinem alten Können eingebüßt. Auch in musikalischer Hinsicht steht das Konzert, dessen Besetzung ohne Oboen der des As-Dur-Konzerts entspricht, dem Vorgängerwerk an Erfindungskraft in nichts nach. Der erste Satz, dunkler in Farbe und Stimmung als der des As-Dur-Konzerts, scheint zunächst in B-Dur zu stehen; ein pizzicato-Klopfmotiv der Streicher klingt wie eine Hommage an Beethovens Violinkonzert. Erst danach führen die Holzbläser zart die eigentliche Haupttonart g-Moll mit dem klagenden Hauptthema ein. Ein zweites Thema, angedeutet von den Streichern und dann stimmungsvoll von den Hörnern übernommen, entpuppt sich als Variante des ersten. Viele der Strategien aus dem As-Dur-Konzert trifft man auch hier an: den dramatischen Eingang des Solisten (auf dem Höhepunkt eines Orchestercrescendos) und die Einführung eines neuen, romantisch-lyrischen Themas in der Durchführung. Die kraftvoll modulierenden Sequenzen, die ihm folgen, lassen an die „romantische Wildheit" denken, die schon das *Harmonicon* in Ries' Klavierspiel ausgemacht hatte.

Die Reprise, die mit einem fortissimo-Einsatz des Hauptthemas beginnt, ist noch drastischer verknappt als jene im As-Dur-Konzert—was nur bestätigt, dass es Ries nicht um klassische Proportionen ging wie Mozart oder Beethoven. Rasch hellt sich die Musik mithilfe des Klopfmotivs vom Beginn von g-Moll nach G-Dur auf, das sie bis zum Schluss beibehält.

Wie der langsame Satz des As-Dur-Konzerts ist das Larghetto con moto (in D-Dur) ein reich verziertes romantisches Nocturne; die zarte Ornamentik des Klaviers

wird dabei subtil von Holzbläsern und Hörnern gefärbt. Diese Musik ist Belcanto-Oper mit anderen Mitteln. Im Zentrum des Satzes wird die entrückte Stimmung von rhetorischem Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester gestört, das in der weit entfernten Tonart Es-Dur beginnt. Schrittweise verklingt die Musik in schimmernden Klavierfigurationen. Das Rondo bricht dann mit einem theatralischen Crescendo los, gefolgt von spielerischen Klavier-Fiorituren, bevor das Orchester das Hauptthema in ungarischem Stil anstimmt. Ab hier folgt der Satz einem ähnlichen Muster wie das Finale des Konzerts „Gruss an den Rhein“: Ein neues lyrisches Thema erscheint in der ersten, ein romantisch-biegsames Klavier-Cantabile in der zweiten Episode, zart gefärbt von Flöten und Klarinetten. Während des gesamten Satzes durcheilen die schillernden Klavierfigurationen ein ganzes Kaleidoskop von Tonarten, bevor die Coda schließlich G-Dur erreicht. Hier erhöht Ries das Tempo und krönt den hochvirtuosen Klavierpart mit rasenden Sechzehntelpassagen in Oktaven und Terzen—ein brillanter Klaviersatz, wie Clementi und Dussek ihn entwickelt hatten, hier auf eine neue Spitze getrieben.

Möglicherweise schrieb oder vollendete Ries sein g-Moll-Klavierkonzert auf seiner Italienreise 1832/33. **Introduction und Polonaise, op. 174**, gehört in dieselbe späte Periode. Die Polonaise—die lebhaftere, stilisierte Form eines einstigen polnischen Schreittanzes—war in der westlichen Musik bereits Jahrzehnte beliebt, bevor Chopin sie zur Vollendung führte. Weber und andere Komponisten hatten virtuose Polonaisen für Klavier geschrieben, und Beethovens Tripelkonzert (komponiert 1804, als Ries sein Schüler war) endet ebenso wie Fields drittes Klavierkonzert mit einer Polonaise, die den trotzig-stolzen Rhythmus des Tanzes betonen. Ries schloss sich mit seinen Polonaisen für zwei Klaviere an—und mit diesem Virtuosenstück für Klavier und Orchester, abermals ohne Oboen. Nach einem gebieterischen Tutti entfaltet sich der Solist frei über einer gleichsam sprechenden Hornmelodie—ein weiteres Zeugnis von der Vorliebe des Komponisten für dieses in der deutschen Romantik so wesentliche Instrument. Die Polonaise selber, die wie so oft bei Ries mit einer Quasi-Kadenz eröffnet wird, ist ein Rondo von ähnlichem Aufbau wie die Finali der beiden anderen Konzerte. Wieder steht ein Tastenfeuerwerk im Vordergrund—wobei die zweite Episode, die mit geradezu verwegenem Überschwang moduliert, mit ihren dramatischen Klavier-Holzbläser-Dialogen über Streichertremoli unerwartete Spannung erzeugt.

RICHARD WIGMORE © 2018
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

cres
ff
8va
13
loco
mf
cres
f
cres
ff
Clar:
p
loco
mezza voce
Ped